

2. LA CONTESTACIÓN A LA ARQUITECTURA MODERNA EN ESTADOS UNIDOS DESPUÉS DE KAHN: EL PENSAMIENTO Y LA OBRA DE ROBERT VENTURI

El arquitecto norteamericano **Robert Venturi** (Filadelfia, 1925), discípulo de Louis Kahn, llegó a ser, al reunirse el significado de su no muy abundante pero intencionada obra con sus incisivos escritos, uno de los pocos personajes verdaderamente clave para entender el cambio del modo de pensar, y, muy consecuentemente, de hacer, que se fue consolidando en el panorama internacional a partir de los años setenta.

Con los importantes antecedentes de las anteriores revisiones, y, fundamentalmente, de la debida a la obra y al pensamiento de Louis Kahn —de influjo muy directo en Venturi, aunque su propia contestación no fuera muy exactamente kahniana—, esta última, al ir acompañada igualmente de otras coetáneas no menos importantes, llegó a significar la liquidación definitiva de la ideología sostenida por los epígonos del Movimiento Moderno. Esto es, del pensamiento propio de la tradición moderna, aunque no pueda decirse lo mismo en lo que a la arquitectura concreta se refiere.

Robert Venturi se tituló en arquitectura por la Princeton University en 1956, y, después de una década como profesor asociado en la Universidad de Pensilvania, fue a Roma como pensionado de la Academia Norteamericana, donde residió en 1966. En Italia estudió la arquitectura histórica con especial atención al manierismo y al barroco, además de conocer el denso y difícil legado italiano moderno. Fruto final de dicha temporada de estudio y de reflexión fue el libro —publicado ya en el mismo 1966— *Complexity and Contradiction* (en España, *Complejidad y contradicción en arquitectura*), traducido después al castellano y al italiano hacia 1971, y considerado por Vicent Scully, no sin exageración, pero con notable impacto, el libro de arquitectura más importante desde el *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier.

Venturi fue profesor de la Universidad de California y de la de Yale. Publicó además otros importantes escritos sucesivos, como fue el de *Learning from Las Vegas*, con Denise Scott Brown, algunos de ellos publicados en España en 1971 con el título *Aprendiendo de todas las cosas*. Fueron éstos de carácter menor, al menos si se comparan con la importancia y el impacto del primero, pero fueron también, frecuentemente, más radicales y expresivos.

En el famoso *Complexity...* justificó y explicó su, entonces muy corta, pero original y heterodoxa producción arquitectónica, y arremetió polémica y brillantemente contra el modo «oficial» de pensar por parte de la tradición moderna ortodoxa. Esta ideología, convertida en una suma de desgastados tópicos y que sostenía aún una superestructura de pensamiento muy escasamente relacionada ya con las obras concretas, continuaba supuestamente vigente por su prestigio fundacional y, así, con el ardor,

casi, de una doctrina religiosa, si bien residual, en extinción. Sólo en esta época de Venturi llegaría a producirse su extinción total, pues no fue ni lograda, ni del todo pretendida, por las anteriores revisiones que en otros capítulos se han ido expresando. Ya que la revisión kahniana, la más definitiva, fue explotada precisamente por Venturi y por sus contemporáneos, que escribieron y actuaron al mismo tiempo, o inmediatamente después, que la obra kahniana hubiera «bombardeado» los principios convencionales modernos.

Venturi situó los valores de la arquitectura al margen de los principios más generales o primarios —*función, técnica, sociedad*— que la tradición moderna había convertido en canónicos —en ideológicos— y promovió un completo cambio de ideales centrándose en su modo de entender el interior mismo de la disciplina.

De Kahn no había heredado apenas casi ninguno de sus principios o intenciones formales en lo que hace al ejercicio de la arquitectura concreta, que practicará, como veremos, según formas muy distintas; pero sí recogería de su maestro una cuestión fundamental: la idea de que, en la arquitectura, lo más primario y básico es su forma, que tiene contenidos propios; o, incluso, que es precisamente lo único que tiene contenidos verdaderamente arquitectónicos. Tanto de las revisiones anteriores, como del propio Kahn, procederán las ideas de que esos principios pueden además encontrarse frecuentemente en la historia, y que el progreso arquitectónico de ningún modo puede entenderse como un avance continuo que ponga siempre en duda las arquitecturas anteriores.

Venturi defendió la *complejidad formal* como un valor casi absoluto frente a la simplicidad moderna consagrada por el racionalismo. Pero era también una idea de complejidad que no tenía, por otro lado, ningún parentesco con la que entonces era cultivada por diversas ideologías y tendencias tardomodernas unidas a intenciones tecnológicas, sociales, funcionales, de cambio y movilidad, etc.; es decir, como las que fueron cultivadas tanto por el *Team X* como por las neovanguardias inglesas y otros grupos radicales.

La complejidad que observó, defendió y practicó Venturi es la que puede conseguirse por los medios normales de la práctica proyectual; es decir, los de su trazado, que inciden directamente en la forma y en sus efectos expresivos.

Pero defendió también la idea de *contradicción* frente a la coherencia o la cohesión formal, oponiéndose a una condición purista y congruente de las partes arquitectónicas que tenía en la tradición moderna una panorámica tan variada como la que, de modos tan distintos, señalan la arquitectura de Wright, de un lado, y la de Mies van der Rohe, de otro. Frente a este último y a su famosa máxima (*Menos es más*) replicó argumentando que «más no es menos»; esto es, defendiendo el «inclusivismo» —la acumulación— de formas y matices en favor de la densidad de los efectos y los significados arquitectónicos.

Exaltó los valores de la *ambigüedad* y de lo *equivoco* frente a la claridad racionalista y a la directa «legibilidad» de la arquitectura, fuera ésta constructiva y funcional; o fuera en lo referido a la relación entre imagen exterior y estructura interna.

Proclamó la *dualidad* y la *fractura* formal como cualidades que oponer a la unicidad proyectual y a la cohesión. Estimó la *diferencia* —y hasta la *incongruencia*— entre exterior e interior, al servicio de sus distintos requisitos, y frente a la voluntad de continuidad y de «transparencia» de los ideales modernos, siempre concebidos «desde dentro hacia afuera».

En su polémico libro fue pasando revista a diversas arquitecturas antiguas y contemporáneas, desde algunas muy conocidas y apreciadas, que supo entender con lucidez, hasta otras tenidas por «malditas», a las que se aproximó sin prejuicios, y extrayendo de ellas aquellos valores que hemos resumido.

Reivindicó así lo equivoco, lo inútil, lo feo, lo vulgar y lo convencional, lo decorativo y postizo, lo redundante, y, en general, la libertad y permisividad formal ajena a cualquiera que fueren los códigos consagrados y en busca de intenciones bien precisas, las más de las veces comunicativas. Defen-

dió como legítimo y oportuno el gusto vulgar, ingenuo o directo, del gran público y se planteó conectar con él en el significado de las formas arquitectónicas.

Bien es cierto que el concepto de libertad formal era también una importante idea moderna, en realidad, por lo que Venturi asumió igualmente un cierto papel de restaurador de la tradición nueva en cuanto ésta se entendía como la práctica de una arquitectura que huye de lo establecido. Pero defendió también la imitación formal o conceptual de lo antiguo y de lo académico, y, con ello, el valor de la arquitectura entendida como una importante portadora de significados, como un lenguaje de ideas.

Venturi destacó, por ejemplo, la ambigüedad, complejidad y diversidad, o contradicción formal, de algunas de las obras de Alvar Aalto, el maestro moderno que más le interesó, y entendiendo dichos conceptos como algunos de los principales valores del arquitecto finlandés. Tanto en el *Complexity...* como en escritos posteriores hizo notar en la obra de Aalto los hechos de «*la organización no convencional de elementos convencionales, el equilibrio inestable de orden y desorden, los efectos simultáneos de banalidad y fantasía, de discreción y de monumentalidad*».

Examinó la *villa Savoye* de Le Corbusier como una gran arquitectura muy atractiva en función principalmente de sus claras e interesantes contradicciones: esto es, de ser un edificio simultáneamente simple y complejo, pues tiene un pensamiento y unos recursos dirigidos hacia su diseño exterior y otros, distintos, e incluso contrarios, o contradictorios, dirigidos hacia el proyecto de su configuración interna. Otras obras de Aalto, otras de Le Corbusier y otras muchas de Kahn fueron citadas también por Venturi en apoyo de sus teorías.

De entre las arquitecturas «malditas» para los modernos, Venturi citó la obra de Edwin Lutyens en Middlenton Park, en Grey Walls, y *The Salutation* en Sandwich, siempre para comentar las heterodoxas sofisticaciones compositivas del gran maestro británico.

Su libro *Complexity...* hizo conocer también su propia producción arquitectónica, que publicó en él como desarrollado ejemplo, y el conjunto de ambas cosas fue teniendo, poco a poco, una fuerza creciente. Unidos al muy distinto, pero, a la postre, complementario discurso del italiano Aldo Rossi, estrictamente contemporáneo suyo, sus ideas y realizaciones fueron cambiando de modo completo una gran parte de la forma de pensar y de hacer del panorama internacional.

Su importante revisión —con la de Rossi— fue así la responsable de que empezara a imponerse en la arquitectura la idea de que se estaba dentro de una «*condición posmoderna*», desligada ya de los valores mentales de la, hasta entonces incontestable, tradición moderna. Todo ello fue básico para la producción de una arquitectura que, sin despreñar la herencia moderna en lo que tenía de concreto, pero olvidando el mito del progreso permanente, incorporó valores y recursos de la tradición propia o ajena, como ocurrió, por ejemplo, en la España del fructífero período 1975-1992.

Pero, igualmente, las ideas y la obra de Venturi son el antecedente, la causa primera, del nacimiento de las exacerbadas tendencias *post-modern*, practicantes de una arquitectura que prescindía de los recursos formales modernos, singularmente de los figurativos y superficiales, para inspirarse en los vocabularios académicos o clásicos. Interpretados éstos como un mero pretexto formal, que los caricaturiza y los convierte en puros significados o, incluso, en autónomos ornamentos, Venturi —aun cuando trabajó en su caso con mucha más sobriedad formal en términos generales, y sobre todo en su primera etapa— facilitó la pauta ideológica que provocaría el nacimiento de esta exacerbada escuela, a la que él mismo llegó a pertenecer de lleno, y practicada sobre todo en Norteamérica, aunque extendida luego a toda la cultura occidental.

La principal virtud histórica de Venturi —como la de Aldo Rossi— fue en definitiva la de lograr romper la difícil crisis de la modernidad producida en los años sesenta al ser capaz de contemplar la arquitectura como un problema en el que la forma, en su sentido más general y concreto, es lo que verdaderamente adquiere valor y lo único que alcanza así un auténtico significado en el interior de la disciplina.

Pues el desarrollo de la modernidad, desviado primero hacia caminos plásticos exaltados con el organicismo tardío, tendió en los sesenta a dividirse en distintas devaluaciones de la disciplina al considerarla ajena a sus específicos problemas de forma, único sustento de la misma, y a proponer como verdaderos valores, ya no a los puramente plásticos, sino a los de la tecnología o a los promovidos por las más erróneas ingenuidades y exacerbaciones funcionalistas. Entonces se había popularizado, por ejemplo, la pretensión de obtener métodos de diseño basados en «lógicas puras», pretendidamente funcionales, eliminando los contenidos más básicos y específicos de la disciplina incluso en su propio cometido funcional.

Debemos así a Venturi —como a Rossi— gran parte de la restauración misma de la disciplina arquitectónica moderna, diluida en su agónica crisis de crecimiento. La prueba de que se trataba realmente de una restauración, y no de una revisión o sustitución, reside en el hecho, ya aludido, de que si el pensamiento moderno convencional fue combatido por completo, la tradición arquitectónica moderna real en lo que de concreto tenía fue poderosamente apuntalada, en realidad, para continuar su desarrollo y crecimiento libre de la atadura de tópicos y doctrinas, y de la obsesión de novedad, cambio o progreso.

Las arquitecturas modernas, sobre todo las originarias, subsistieron así por encima de los principios, al menos de aquellos que les eran convencionalmente supuestos, adquiriendo un contenido propio con el que antes apenas se las había contemplado. Toda arquitectura tuvo con ello un nuevo impulso como tal, al despejarse la duda sobre la consistencia de la propia naturaleza de la disciplina.

Pero ya habíamos visto cómo la operación de Venturi fue también, consecuentemente, una apelación a la historia, antigua y moderna; una apelación a la idea de la arquitectura misma entendida como un valor propio, depositada y existente en el plano de las innumerables experiencias históricas: del tiempo. Y, con ello, y como también vimos, una coherente actitud de negativa ante el concepto absoluto de *progreso* de la disciplina, al menos si éste debía entenderse —como el crítico italiano Bruno Zevi pretendía con su exacerbado antiacademicismo— en cuanto superación total de las formas arquitectónicas inmediatamente anteriores y, así, obviamente, de todas las del pasado.

La historia de la arquitectura, en general, y la tradición moderna, en particular, adquirieron así una dimensión nueva y profunda, hasta entonces inexistente, y culminando la apertura hacia ella que otras revisiones anteriores habían iniciado. La mirada hacia la historia empezó a ser algo común a profesionales y Escuelas de Arquitectura; y los profesores e investigadores, con las editoriales y las revistas, se fueron encargando de dar a conocer todo un mundo del pasado, sobre todo reciente, que traspasó por completo los límites del erudito y del profesor de historia para ingresar en las bibliotecas de las oficinas profesionales.

Pues el doctrinarismo moderno había oscurecido a la historia condenándola como «tabú», al tiempo que despreciaba en gran parte su propia y rica tradición debido al importante arraigo del mito del progreso. Para Venturi —para Rossi— la disciplina, la arquitectura, está sobre todo en la historia: en la arquitectura existente, realizada o proyectada, de cualquier lugar y tiempo que fuere, que puede recuperarse para el presente a través de sus propios y específicos valores, no coyunturales. La arquitectura se consideraba así, no sólo una técnica, o una hábil combinación entre ésta y el arte, sino, por encima de todo, una cultura; una rica cultura.

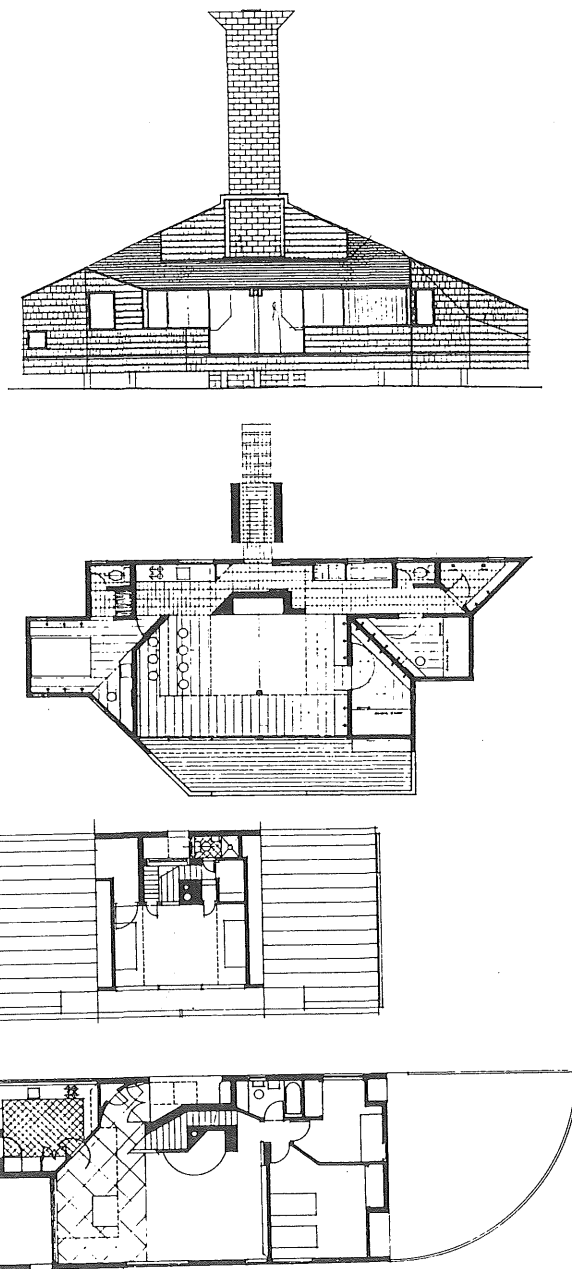
2. 1. LA OBRA DE VENTURI ANTERIOR Y CONTEMPORÁNEA A LOS LIBROS *COMPLEXITY AND CONTRADICTION* Y *APRENDIENDO DE TODAS LAS COSAS*.—Que los problemas de la arquitectura eran problemas formales propios era un convencimiento heredado de Kahn, como ya dijimos, si bien el maestro de Venturi fue parco, y no muy claro, en la palabra, aunque enormemente elocuente, por el contrario, con su poderosa e incisiva obra, acaso demasiado potente y demasiado cercana para que haya influido de modo directo en un discípulo de tan distinto talante. Venturi razonará, a su vez, lo que Kahn había dejado sólo implícito, pero aun cuando lo hizo de modo bien cercano a su propia y personal sensibilidad, puede afirmarse que lo enunció también

con una mayor amplitud, que el apoyo en su obra no eliminaba.

La etapa más influyente de su obra fue la primera; esto es, la que dejó reflejada en sus libros *Complejidad y contradicción* y *Aprendiendo de todas las cosas*. Las realizaciones y proyectos más interesantes y más ligadas al primero de los escritos pueden reducirse a cinco: dos viviendas unifamiliares, una *casa en la playa* (1959), no realizada, y la *casa de Vanna Venturi* en Chestnut Hill (Pensilvania, 1962); un edificio de apartamentos para ancianos, la *Guild House*, en Filadelfia (Pensilvania, 1961); una pequeña *estación de bomberos en Dixwell* (New Haven, Connecticut, 1967), y el *proyecto para el concurso del National College Hall of Fame*, en New Brunswick (Nueva Jersey, 1967).

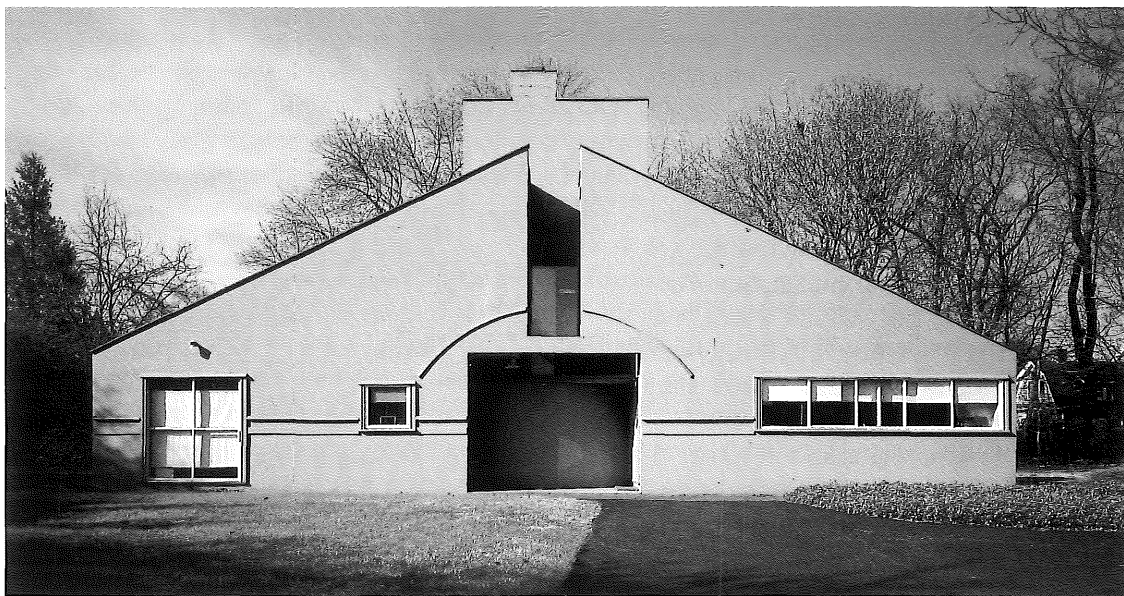
A estas cinco pueden añadirse otras posteriores, tales como el proyecto para el *concurso de centro cívico municipal en Thousand Oaks* (California, 1969), que forma un conjunto intencional con el último proyecto de los anteriormente citados. Ambos están más relacionados con el otro libro de Venturi —*Aprendiendo de todas las cosas*, escrito con Denise Scott Brown—, posterior y más radical recopilación de escritos complementaria del *Complexity*. Pero para completar esta primera etapa, y aunque sea en fechas ya posteriores a la salida del repetido libro, ha de añadirse el *proyecto del edificio de Matemáticas para la Universidad de Yale*, también de 1969, y en favor de la unidad de este grupo de obras.

Todos estos proyectos, con la excepción de la casa de la playa, fueron realizados con su socio John Rauch, que colaboró también en casi toda su obra. Igualmente general fue la participación de su mujer, Denise Scott Brown.



Alzado y planta de la casa en la playa (1959) y plantas de la casa de Vanna Venturi, Chestnut Hill (Pensilvania, 1962, con Rauch), de Venturi, Scott Brown y asociados

2. 1. 1. *Complejidad, composición y carácter*.—En cuanto a las dos casas unifamiliares, la de la playa y la de Vanna Venturi, ambas aluden a través de su perfil de largas cubiertas inclinadas a una idea de casa conocida, incluso tradicional en cuanto se presenta la chimenea presidiendo su imagen, si bien en el interior de ellas no hay nada de una tal disposición, impedida incluso por el pequeño tamaño de los edificios. En ambas la idea de *composición* es notoria, y las dos casas tienen un frente



Casa de Vanna Venturi, de Venturi, Scott Brown y asociados. Foto: Matt Wargo

principal y uno trasero. El principal es simétrico, en líneas generales, pero huecos y detalles concretos desmienten esa simetría, que es así simultáneamente afirmada y negada.

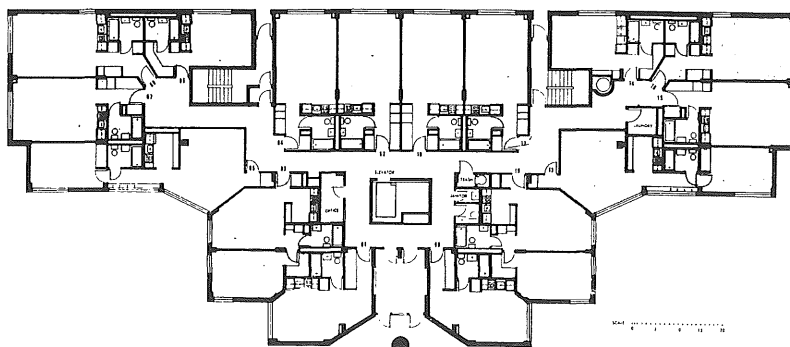
Pero ambos frentes son en cada casa, y por otro lado, muy diversos, se diría incluso que discontinuos, como si no pertenecieran al mismo objeto. Las imágenes ofrecidas por las fachadas principales se corresponden con las de casas de cubierta a dos aguas, cuya idea está además enfatizada, aunque tienen tres, en realidad. Poseen una apariencia más bien clara y sencilla, pero, si se observan en detalle, se trata de formas complicadas, más al menos de lo que sería necesario, o de lo que parece corresponder a su tamaño reducido.

La *casa en la playa* presenta un volumen descendente y visualmente algo pesado, con el que parecería que debía descansar en la tierra, pero está proyectada para que aparezca por su parte baja como claramente soportada por pilares de madera, evidenciando así, contradictoriamente, su ligereza, y dejando entre volumen y terreno una raja continua.

La *casa de Vanna Venturi* tiene un muy nítido frente de casa a dos aguas, pero el gran hastial que su fachada dibuja está partido en su vértice por una profunda hendidura, siendo así esta pared completamente discontinua. Tanto este muro de la fachada principal como el de la posterior, con muy notorios papeles compositivos, superan la altura de los bordes de las cubiertas para definirse figurativamente con más nitidez.

En ella la evidencia de las contradicciones se hace patente, no siendo menor la importancia de lo simbólico; y de igual modo se reflejan bien los artificios compositivos que buscan simultáneamente la variedad y la unidad. Los ventanales bajos, por ejemplo, son muy distintos, pero se unifican mediante una moldura o imposta que dibuja en el muro una suerte de zócalo. La casa tiene también un interior bastante complejo, y la simetría de su disposición aparente queda tan desmentida como matizada por la asimetría de la distribución real.

La *casa de Vanna Venturi* se convirtió pronto, para muchos, en un importante arquetipo formal, al tiempo que en un verdadero manifiesto. Tanto sus ideas concretas como la permisividad y la complejidad de que hace gala iniciaron el sustancial cambio de mentalidad a que nos hemos referido y que tan importantes consecuencias iría desencadenando. Como tantas veces en el pasado, moderno o menos



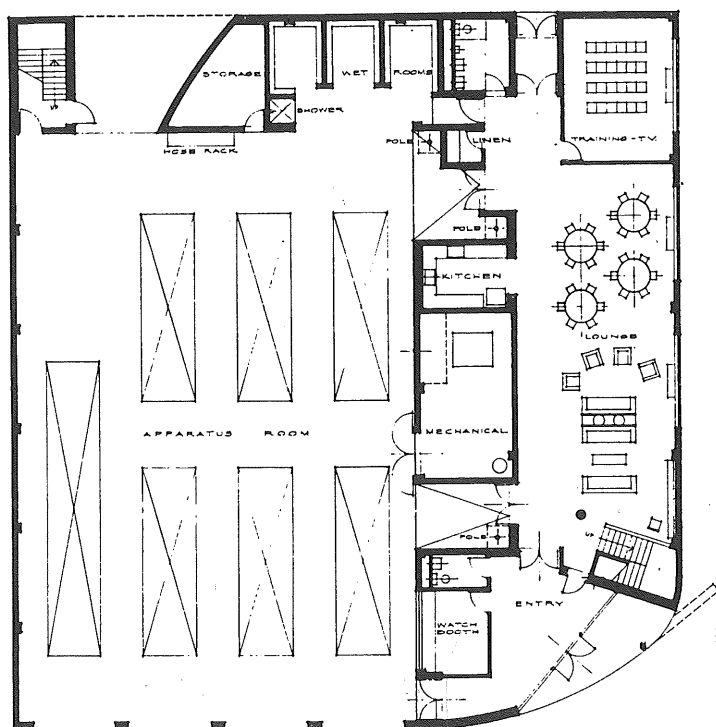
Guild House, Filadelfia (1961, con Rauch), de Venturi, Scott Brown y asociados. Foto: William Watkins

reciente, un edificio unifamiliar, o muy pequeño, fue el trasmisor principal de ideas arquitectónicas nuevas llamadas a tener gran trascendencia.

La residencia para ancianos *Guild House* (Filadelfia, 1961) no deja de ser un convencional edificio de pisos, incluso dando a lo convencional un valor venturiano, y en cuyo proyecto se apuran algunos recursos muy concretos que no eran del todo propios de la tradición moderna. En la planta destaca el uso que se hace de la capacidad de un edificio de programa residencial para adaptarse a cualquier forma, abierta o cerrada, haciendo que las viviendas se agrupen para formar un volumen simétrico, que va creciendo hacia atrás y enfatizando así el plano del frente principal.

Este no es más que el frente correspondiente a dos viviendas y en el que se ha situado el acceso, pero se presenta como una verdadera portada, utilizando en ella la *composición* con un énfasis académico, aunque con el uso de los elementos domésticos que corresponden a la tradición moderna,

Tanto esta ritualización de la vivienda entendida como una imagen urbana y presencial en favor de la configuración del espacio de la ciudad, como el recobrar la composición académica —clásica—



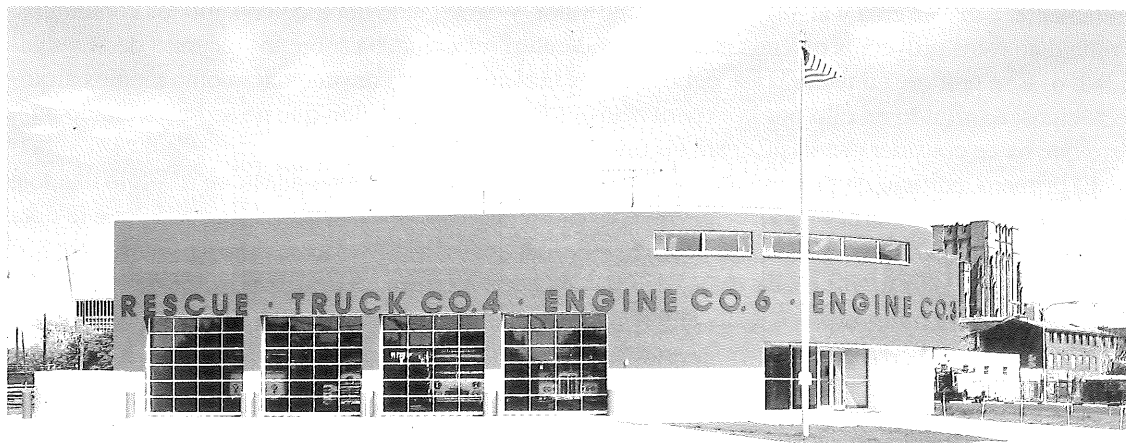
Estación de bomberos en Dixwell (New Haven, Conn., 1967, con Rauch), planta, de Venturi, Scott Brown y asociados

mediante el lenguaje doméstico moderno y convencional serán cuestiones extremadamente importantes, pues estos recursos constituirán la base de un nuevo modo de hacer capaz de superar, al aumentarlos, los ya trillados recursos modernos, y que llegarán con gran rapidez tanto a determinadas escuelas como a muchos profesionales ansiosos por superar algunas limitaciones de aquéllos. La fuerza que esta posición daba también a algunas arquitecturas de las tradiciones modernas menos ortodoxas era, por otro lado, evidente.

Poco había de distinto, o hasta de nuevo, en este sencillo edificio, cuya aguda intención permanece, sin embargo, bien patente. Tan sólo el arco rebajado, procedente de Kahn, está fuera de la colección de elementos corrientes que componen esta expresiva y conseguida fachada. Se utilizaron en ella recursos procedentes de la tradición moderna más convencional, como los huecos alargados; se gozó en la mayor abstracción de otros —como los cuadrados, pequeños y grandes— que tampoco pueden pertenecer, en su esquematismo y proporciones no usuales, a otra tradición que a la moderna: sus tópicos, su sobriedad, incluso, están allí servidos.

La «portada» enfatiza su composición al disponer una simetría, poco clásica, que dibuja su eje central; que agrupa expresivamente los vanos en el centro, ritualizados por la proporción cuadrada; que deja como contrapunto los paños ciegos extremos, y que replica al gesto del arco de remate por medio del blanco zócalo. Venturi parece querer transmitir en ella la lección de la composición como un recurso obvio: una composición al alcance de todos al producirse por medios muy sencillos y modestos, fruto, como en los arquitectos antiguos, del dibujo, de la simple traza.

Puede decirse que, en la *estación de bomberos en Dixwell* (New Haven, Connecticut, 1967), Venturi reflexionó sobre todo en torno al *carácter* que el edificio ha de tener debido a su uso, posición y tamaño, pero que, como en el caso anterior, se mantuvo fiel a la tradición moderna del lenguaje; esto es, a la tradición purista y «minimal» del racionalismo, volviendo a ser muy sencillos y de simple trazado los medios a que acudió.



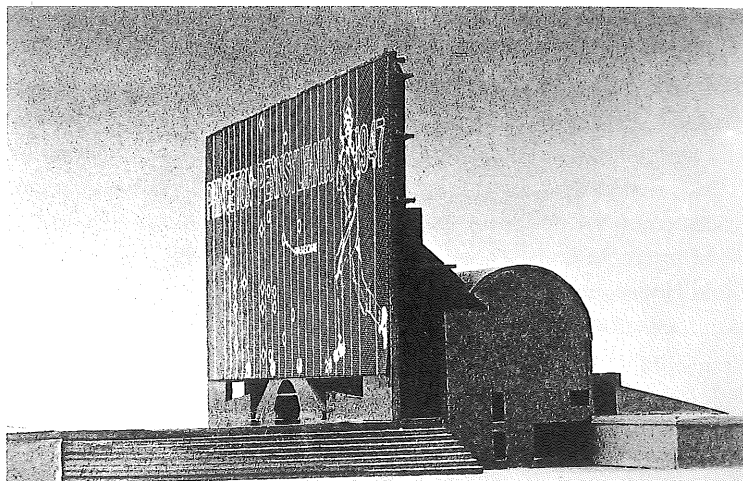
Estación de bomberos en Dixwell (con Rauch), de Venturi, Scott Brown y asociados

A la planimetría de la estación no se le concedió casi importancia: un sensato orden y una sencilla e inteligente colocación de los servicios y de los distintos accesos cede todo valor a su propia compacidad y a la fachada. Pues el edificio, mediante ella, se explicará a sí mismo.

Así, a un volumen obtenido de dar igual altura a la compacta planta se le aplican los huecos de una forma que se diría del todo inmediata, sin concesiones: allí donde son necesarios y con el tamaño que precisan, quedando caracterizada la imagen por esta libertad y esta radicalidad, y emparentándose con ello con la arquitectura racionalista, pues se usa tanto parte de su ideología como su vocabulario.

El gran letrero da al edificio su condición cívica, y es en torno a este elemento y carácter donde Venturi se ha permitido el gesto más inmoderado al hacer que parte del muro que contiene este letrero continúe en voladizo separándose del volumen, para poder ser visto al tener una curva más suave que la que dibuja la planta. La fuerza que para el diseño del edificio tuvo la ciudad, es decir, tanto el papel institucional en ella como el valor de su enclave, se hacen evidentes.

2. 1. 2. *Arquitectura y comunicación.*—Fue en proyectos no realizados, el del *concurso del National College Hall of Fame*, en New Brunswick (1967), y el del *centro cívico en Thousand Oaks* (1969, ambos con Rauch), donde Venturi, prescindiendo de toda convención, concedió a los símbolos y, con-



*Proyecto para el concurso del National College Hall of Fame (New Brunswick, New Jersey, 1967), de Venturi, Scott Brown y asociados.
Foto: George Pohl*

cretamente, a los letreros y anuncios, el máximo valor, y cambiando del todo con ello los contenidos. Coincidían estos proyectos con una etapa en que Venturi reflexionaba sobre los recursos de la vulgaridad, o, si se prefiere enunciarlo así, del uso de las más corrientes convenciones como medios arquitectónicos; e influido en ello por la experiencia del *pop art*, inspiración que no se había citado aún, pero que ha de considerarse básica para las obras que se examinan.

El primero, edificio de programa complejo y dedicado al fútbol universitario, se resolvió dándole una forma neutra —un pabellón lineal abovedado— a la que se superpuso la imagen de que le dota una inmensa pantalla, de más de dos veces la altura del pabellón, y como medio de anunciarse a sí mismo y de transmitir lo que fuere. En su interior se pensaba utilizar como medios figurativos fundamentales los de la fotografía y el cine, recordando en esta cuestión el *pabellón finlandés* de Aalto en la Feria de Nueva York de 1939, aunque con muy otros contenidos arquitectónicos.

No se construyó, pero fue repetidamente publicado y enormemente conocido, transmitiendo la idea venturiana de que, en arquitectura, la comunicación no debe estar necesariamente ligada a la forma, sino que pueden utilizarse signos directos que se añaden a ella, evitando así su propia expresión y dejándola libre de tales obligaciones.

El segundo proyecto, para el *centro cívico en Thousand Oaks*, es de un edificio para Ayuntamiento y Cámara de Comercio, y se ha diseñado disponiendo un bloque convencional —un volumen lineal y largo de escasa altura— al que se le ha dotado de un gran mástil con la bandera norteamericana y que se acompaña con un letrero gigante realizado en el suelo de la ladera en que el edificio se enclava.

El ejercicio no puede ser más expresivo de la idea arquitectónica de comunicación antes descrita, y, como el anterior, fue muy publicado y conocido, aunque tampoco se realizara ni venciera el concurso. Ambos proyectos constituyen una parte muy concreta de la arquitectura venturiana que fue muy atendida por sus aspectos originales, ideáticos o conceptuales, pero que, a la postre, ha tenido mucha menos continuidad e influencia que las obras que operaron más concretamente con las formas arquitectónicas.

* * *

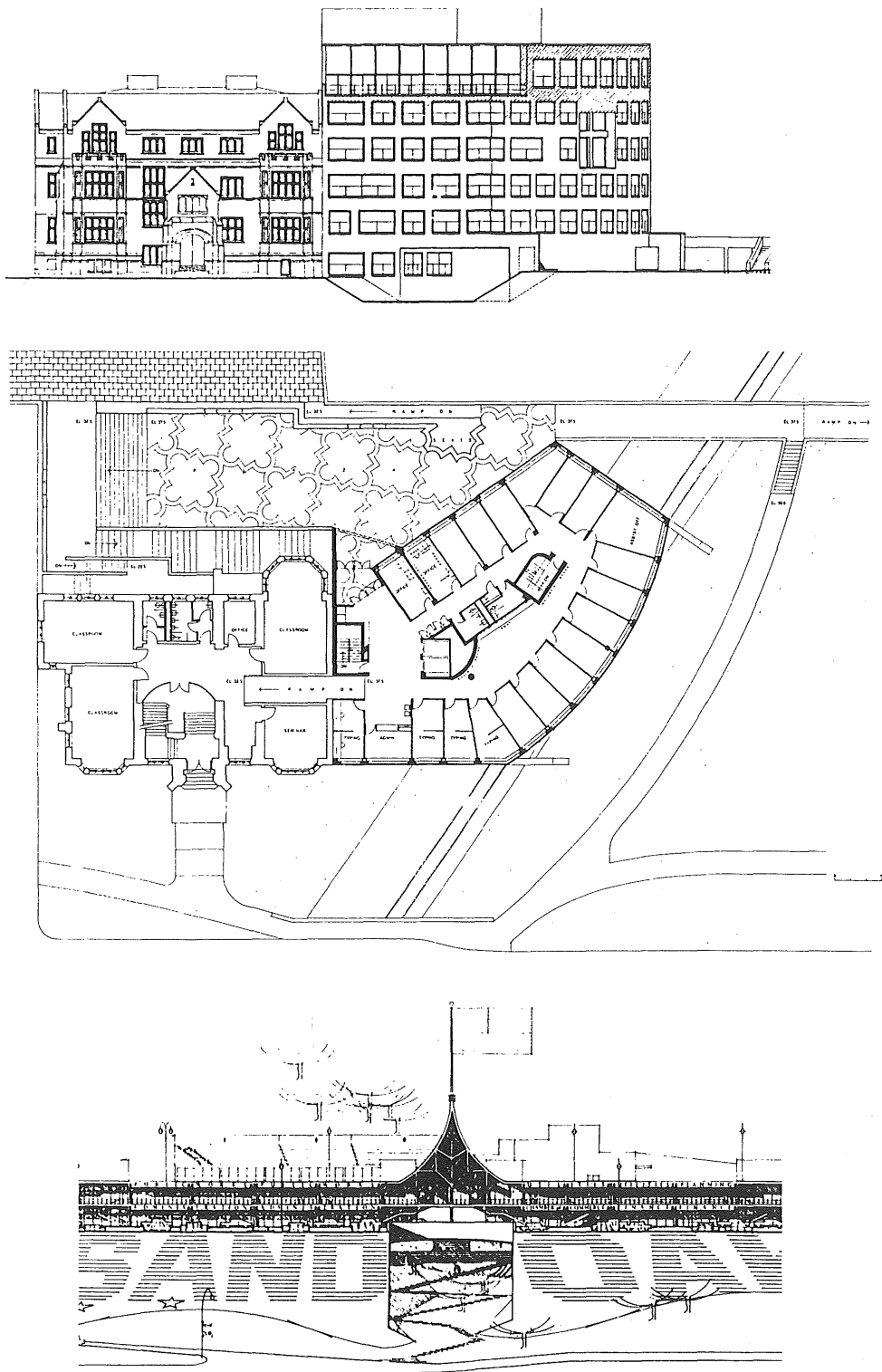
Cerraremos esta etapa con la referencia a otro proyecto para un concurso, tampoco realizado, el de la *ampliación de la Leet-Oliver Hall para el Yale Mathematics Building* (Universidad de Yale, New Haven, Connecticut, 1969).

El edificio se concibió en relación al lugar en que se enclava, quedando dotado de una notable monumentalidad al valorar con su presencia y dar el remate adecuado a las construcciones que se alinean en la calle, la extrema de las cuales es el edificio que debía ampliarse. Como en la *Guild House*, el proyecto para el pabellón de Matemáticas manifestaba una notable vocación urbana al plantearse como un edificio en esquina que tiende a conectar sólidamente el resto de las edificaciones del frente, dibujando el ángulo entre las calles con su chaflán suavemente curvado.

La arquitectura empleada mantenía un sobrio carácter al auxiliarse del vocabulario racionalista más exacto, siendo de nuevo sencillas ideas compositivas a las que se confiaban tanto las primeras intenciones como los distintos matices que enriquecen la propuesta.

El proyecto de Matemáticas se enlazaba también con la estación de bomberos, además de con la *Guild House*, en la vocación urbana, contextual, de todos ellos, y al ser ésta una característica que tuvo gran trascendencia para el ejercicio masivo de la arquitectura. Esto es, la creencia de que por medio de la composición puede darse a todo edificio un concreto papel formal en la configuración de la ciudad, dotándole además de carácter propio.

Pues frente a la abstracción objetualista en relación a la ciudad, se irían imponiendo a partir de los años setenta consideraciones como las explicadas en estas obras de Venturi, que no será el único en



Fachada y planta del proyecto para el concurso del edificio para Matemáticas en la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut, 1969-1970, con Rauch). Alzado del proyecto para el concurso del centro cívico de Thousand Oaks (California, 1969, con Rauch), de Venturi, Scott Brown y asociados

promoverlas, y ni siquiera el más insistente. Pero cuyas intenciones formarán parte del nuevo ideario que iba sustituyendo al pensamiento moderno.

2.2. LA ETAPA POSMODERNA DE VENTURI A PARTIR DE 1970.—Hemos visto hasta ahora cómo Venturi respetaba el vocabulario moderno —esto es, el racionalista— aunque alterara algunas de sus intenciones, y cómo se mantuvo siempre en un tono de sobriedad formal que llegaba a rozar incluso el «minimal», al menos en un grado semejante al que también lo hacían muchas obras del racionalismo. Los elementos tradicionales fueron empleados o aludidos pocas veces, tan sólo en perfiles de cubiertas o en el uso de arcos.

Pero no siempre sería así, como veremos, y las más exacerbadas intenciones formales que caracterizaron al *post-modern*, y a cuya aparición tanto habían contribuido sus propias ideas y obras, le tentaron igualmente, legitimándolas en gran modo con su práctica, si bien haciendo de ella una plataforma tan conscientemente ecléctica como cargada de interés y de complejidad.

Sus obras y proyectos siguieron siendo en los años sucesivos igualmente menores en su mayor parte, volviendo a destacar en ellas el tema de la vivienda unifamiliar. Realizó en torno a él algunos ejercicios bien diferentes.

Tal vez el más atractivo haya sido el de las *casas Trubek y Wislocki* en la costa de Nantucket Island (Massachusetts, 1970, con Rauch), dos casas de playa, parecidas, aunque no gemelas, y configuradas como objetos autónomos, suficientemente separadas para ser independientes y lo bastante juntas, al tiempo, para poder ser entendidas como una pareja de objetos intensamente relacionados entre sí.

La dualidad, condición cara a Venturi, se presenta en ellas desde todos los matices que la enriquecen: casas de distinto tamaño, de distinta proporción, con diferentes elementos, pero de forma similar, de parecida silueta, de mismo material: de la misma idea. Casas individuales, no seriadas, casi como seres vivos: distintos ejemplares, pero de la misma especie.

Casas enraizadas a través de su imagen, pues se parecen tanto a las construcciones populares del lugar como a las viviendas tradicionales de vacaciones del siglo pasado, semejanza premeditada que señaló el propio Venturi. Y casas también como templos, como pabellones unitarios, pregnantes y elementales, primitivos y perfectos, con podio y con frontis. Casas con forma de casa: como si se tratara de la única casa posible, de la idea misma de casa.

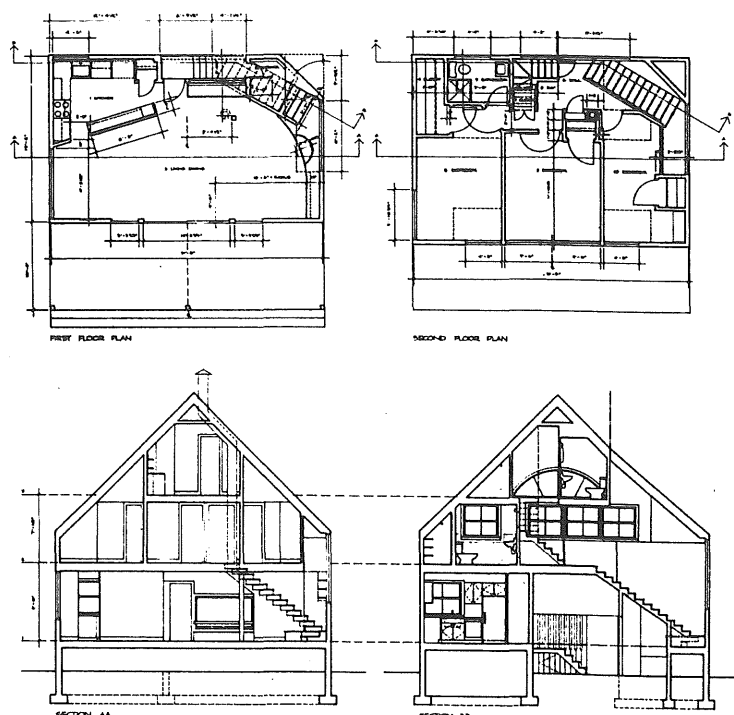
Venturi se acercó en ellas de forma muy curiosa, y más allá de sofisticados detalles, a los prototipos *tessenowianos*, aunque probablemente buscara tan sólo la tradición norteamericana. Este acercamiento se hizo más exacto incluso por la propia sobriedad del lenguaje, conservada para estos pequeños edificios a pesar de la relativa complicación voluntariamente introducida en sus diseños concretos.

Pero resulta de extremo interés cómo estas viviendas, al enunciar un tipo —o hasta un «arquetipo»,



Casas Trubek y Wislocki en Nantucket Island (Massachusetts, 1970, con Rauch), de Venturi, Scott Brown y asociados

Plantas y secciones de la casa Trubek
(con Rauch), de Venturi, Scott Brown y
asociados

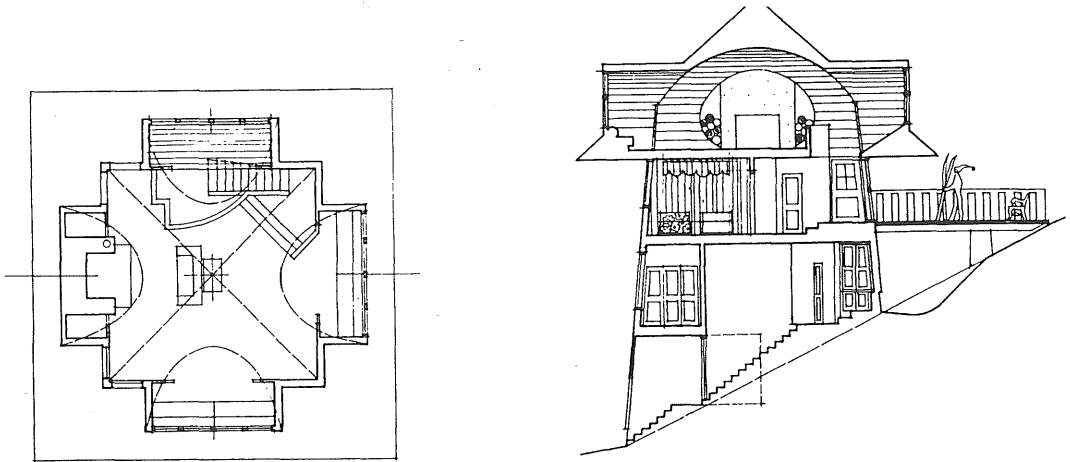


si se prefiere— lo hacen de tal modo que éste se manifiesta totalmente independiente frente al programa o a la disposición concreta. Pues el tipo está constituido por la idea de casa antes descrita, definida a la perfección mediante el exterior —mediante la imagen— y del todo autónoma frente a las planimetrías. Éstas se producen en cada una de forma diferente: más «compleja y contradictoria», a la manera de la primera etapa, es la casa más grande, y mucho más elemental la pequeña.

De otro lado, es importante destacar el modo en que las casas se produjeron como tratamiento de una forma unitaria y perfecta, que en un principio se hubiera imaginado simétrica, ideal, y que es deformada por los elementos, sobre todo por los huecos, al atender a su funcional domesticidad y a la diversidad que cualquier casa, por simple que sea, supone. Hay un juego compositivo, sabio y «pícaro», entre orden y desorden: éste, en aparente paradoja, salvaguarda el orden y la intención unitaria con más firmeza que la perfecta simetría lo hubiera hecho.

Esta propuesta de Venturi significaba una reflexión acerca de la tradición, pero no de la tradición occidental, general y abstracta, sino de la concreta y más propia. A través de ella parecía buscar un arquetipo y volver, con él, a los principios primeros desde los que poder trabajar en ideas básicas acerca de la arquitectura. Pero estas casas, por arquetípicas que parezcan, fueron para Venturi hijas de la coyuntura y del lugar, pues ya sabemos que sus recursos más concretos no pueden considerarse como generales. No obstante, estas pequeñas y afortunadas construcciones, al divulgarse en revistas y libros, representaron para algunos la reflexión descrita en términos más absolutos. La alusión firme a la tradición había sido, por otro lado, ampliamente rebasada con ellas.

En algunas otras viviendas unifamiliares hizo un uso más intenso del recuerdo de la tradición y de los lenguajes históricos, empleando en ocasiones matices caricaturescos. Tal, por ejemplo, la *casa Brant-Johnson en Vail* (Colorado, 1975-1977, con Rauch), concebida como una cabaña-torre, en madera, y en la que todos sus rasgos se han exagerado: el fuste de la torre es tronco-piramidal, la cubierta, que aloja el último piso, forma un enorme voladizo y tiene cuatro grandes buhardillas redondas, las plantas son siempre cuadrados perfectos complicadamente divididos. A ella pueden añadirse



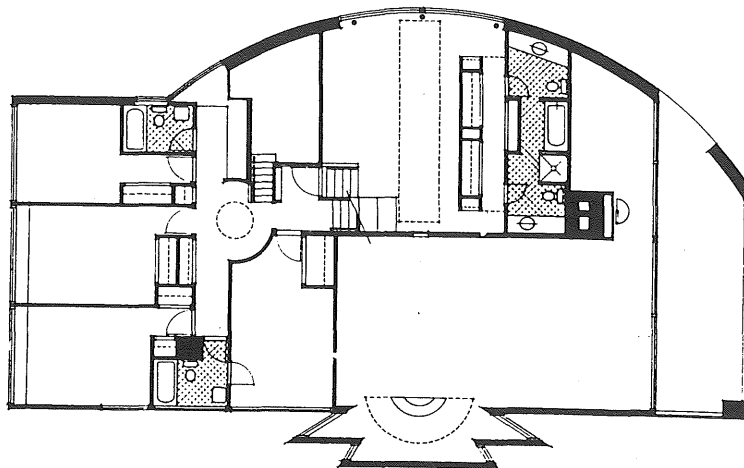
Planta y sección de la casa Brant-Johnson en Vail (Colorado, 1975-1977, con Rauch), de Venturi, Scott Brown y asociados

la casa Tucker en Westchester County (Nueva York, 1974-1975, con Rauch). Construcciones de rasgos historicistas y de plan más complejo fueron la casa Brant en Tuckers Town (Bermuda, 1975-1977, con Rauch), la casa de campo en New Castle County (Delaware, 1978-1981) o la casa en Seal Harbor (Maine, con Scott Brown, 1986-1989). Pero en todas ellas se ha perdido la sobriedad y la tensión que animaba las casas de Nantucket Island, no llegando a tener su gran atractivo, aunque sí una gran influencia, pues la arquitectura «post» fue bien aprovechada profesionalmente, incluso en el descubrimiento que se hizo de su capacidad comercial.



Ampliación de la National Gallery, Londres (1985, 1991; con Rauch y Scott Brown), de Venturi, Scott Brown y asociados

Planta de la casa Brant en Greenwich
(Connecticut, 1970-1974), de Venturi,
Scott Brown y asociados



La arquitectura historicista de Venturi, al sumergirse en una permisividad formal no del todo controlada mediante fuertes conceptos o poderosos matices, no alcanzó la altura de sus obras más moderadas, aquellas en que las ideas de la tradición racionalista eran subversivamente alteradas sin renunciar, empero, a su vocabulario formal. Incluso la *ampliación de la National Gallery*, en Londres (con Rauch y Scott Brown, 1985-1991), aun cuando tiene un mayor atractivo que las últimas casas unifamiliares y ha cumplido en el lugar un papel formal de interés, es una obra de desiguales valores.

El eclecticismismo de Venturi se expresó a través de la convivencia entre los trabajos anteriores y otros de muy diverso carácter: elaborados mediante recursos conceptuales y simbólicos, humorísticos, derivados del mundo figurativo del *pop art*, o, también, más emparentados con los instrumentos y contenidos propiamente modernos.

Puede incluirse entre ellos la *casa Brant en Greenwich* (Connecticut, 1970-1974, con Rauch). Era ésta una casa de programa especial, para una pareja coleccionista de pintura moderna, y no hay en ella ninguna alusión a una idea general, sino que se produjo mediante el trazado de gestos formales puros, muy abstractos, que se gozan en la diversidad y contradicción de las formas, y en la que el objetualismo moderno adquiere una permisiva y nueva cara.

La casa es así, en gran parte, un volumen apriorístico, mixtilíneo, que es subdividido, y al que se yuxtaponen, con cierta violencia, volúmenes menores. Se diría que Venturi llevaba adelante con ella la arquitectura moderna —incluso el propio racionalismo—, pero que pretendía también enriquecer sus recursos de una manera personal, con un vocabulario distinto y propio.

Venturi abriría así la *condición postmoderna* de diferentes maneras, transmitiendo con ellas el mensaje de su eclecticismismo. Esto es, el mensaje de su ligadura a las diferentes condiciones de los lugares, del mundo y de las cosas, y no tanto a las cuestiones generales, ni incluso a las personales.

En la *ampliación y restauración del Museo de Arte Allen Memorial* (Oberlin College, Ohio, 1973, con J. Rauch), Venturi se produjo de un modo semejante al ya utilizado por determinada tradición moderna al tener que relacionarse con el pabellón neorrenacentista existente (del arquitecto Cass Gilbert). Es decir, reaccionando mediante una analogía frente a la obra antigua capaz de formar una nueva unidad con ella sin acudir a la mimesis estilística.

Así, con matices bastante personales, Venturi se unió en este caso a las experiencias de la escuela italiana de la generación de Ernesto N. Rogers, y a sus secuelas, realizando un ejercicio de notable atractivo. La unión planimétrica con el edificio original necesitaba ser bastante artificiosa, dada la condición unitaria, simétrica y compacta de éste. Esta dificultad se resolvió utilizando dos piezas, una cuadrada, que hace de charnela o enlace, y otra rectangular, más grande, que constituye propiamente el



Detalle de la ampliación y restauración del Museo de Arte Allen Memorial (Oberlin College, Ohio, 1973-1977, con Rauch), de Venturi, Scott Brown y asociados. Foto: Tom Bernard

elemento ampliado. Esta articulación fue utilizada además para dar un énfasis figurativo al pabellón de enlace, conducido a través de la textura del aplacado que replica plásticamente al edificio viejo, mientras una sencilla y elegante composición, de inspiración clásica y lenguaje racionalista, ofrece la continuidad formal con el resto de la ampliación.

Fue menos radical que otras veces en el diseño de este comprometido edificio, acaso porque consideró que la actitud analógica empleada era ya suficientemente «contestataria». En todo caso, resulta extremadamente interesante detectar en este ejemplo una significativa conexión con la revisión italiana de la época de posguerra, con la que resultaba lógico, por otro lado, que se enlazara.

Otra temática distinta en las producciones de Venturi fue la del diseño urbano. Con John Rauch, realizó en 1977 la *Western Plaza en la Pennsylvania Avenue* (Washington D. C.). Es ésta una plaza sencilla, de trazado casi académico, pero que lleva al espacio de la ciudad conceptos que pueden enten-



*Western Plaza en Pennsylvania Avenue (Washington D. C., 1977, con Rauch), de Venturi, Scott Brown y asociados.
Foto: Tom Bernard*



Pabellón Gordon Wu Hall, en el Butler College (Universidad de Princeton, Nueva Jersey, 1980, con Rauch y Scott Brown), de Venturi, Scott Brown y asociados. Foto: Tom Bernard

derse como extraídos también de las ideas del *pop*: el lugar central de la plaza lo ocupa una reproducción del plano de la zona en que ésta se encuentra, y sobre él se han realizado maquetas del Capitolio y de la Casa Blanca, edificios que se relacionan precisamente por la existencia de este vacío, y a través de una calle oblicua a la retícula urbana.

Podrían citarse todavía otras obras de interés, tales como el *pabellón Gordon Wu Hall para el Butler College* en Princeton (Nueva Jersey, 1980), en el que utilizó una arquitectura ambigua, entre moderna y «novecentista», y afectada por su ya clásica permisividad formal y figurativa; o como el *proyecto para los Laboratorios de Biología Molecular de la Princeton University* (Nueva Jersey, 1983-1985), edificio sencillo y de fachadas planas que puso su máxima atención en el acentuado tratamiento compositivo, texturado y cromático, de las superficies, cuestión que había sido ya muy importante en muchos de sus proyectos y que, como en ellos, tomó en éste un valor extremo. Un valor de la superficie arquitectónica casi próximo al del *cuattrocento* italiano, florentino, o veneciano, referencia evidente en su trabajo de Puente de la Academia para la Bienal de Venecia de 1985.

* * *

La importancia del pensamiento y de la obra de Robert Venturi, en cuanto a su decisivo influjo sobre el desarrollo de la cultura arquitectónica contemporánea, ha quedado con lo anterior suficientemente destacada. Es de señalar, sin embargo, que la cantidad y el tamaño de sus realizaciones no se acercó, al menos todavía, a lo que fue común a los grandes maestros modernos que alcanzaron un pres-

tigio y una popularidad semejantes. Puede decirse, en este sentido, que su influencia fue la más grande del siglo si se considera en relación a la escasa cantidad de su obra. Tan sólo Aldo Rossi, como en otras cuestiones, podría acaso disputarle esta desproporcionada relación.

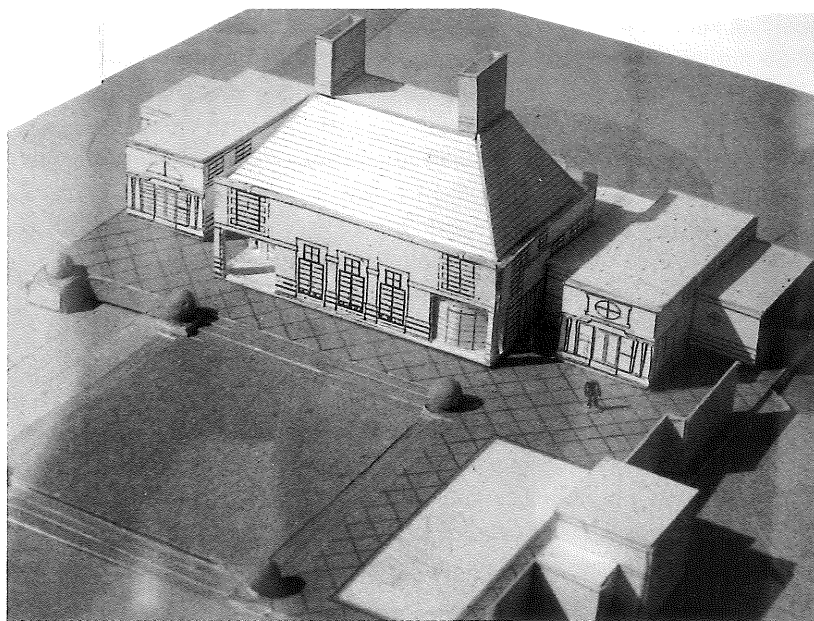
2. 2. 1. *El profesionalismo posmoderno de Robert A. M. Stern.*—Uno de los arquitectos más representativos y extremados en la aceptación y desarrollo de las ideas de Venturi fue **Robert A. M. Stern**, neoyorquino. Profesor en la Universidad de Columbia, ha sido autor de libros valiosos, como los magníficos estudios dedicados a la ciudad de Nueva York durante el primer tercio del siglo (*New York 1900 y New York 1930*).

No obstante esta cierta condición intelectual, su carrera ha acabado siendo la de un profesionalista de desenfadada obra, como corresponde de hecho a un empresario de arquitectura, que hizo realidad el deseo de Venturi de acercarse a los gustos del gran público practicando durante los años setenta y ochenta un posmoderno muy activo. Su actitud acumulaba la admiración hacia el eclecticismo de la metrópoli neoyorquina y hacia las culturas norteamericanas, en general; o lo que es lo mismo, hacia las tradiciones propias.

Mediante la realización de viviendas aisladas, participó de las dos maneras posmodernas principales. Esto es, del desarrollo permisivo de las formas modernas convertidas en un lenguaje abstracto y libre, a la manera de la *casa Brant* de Venturi, y de la intención de utilizar los lenguajes históricos como instrumento contemporáneo.

Conducido en mayor o menor grado por su postura profesional de carácter comercial, tuvo en esta última manera un verdadero empeño, pues, aunque empleó con cierta frecuencia caricaturas del lenguaje clásico en términos parecidos a la aproximación *pop* de Venturi, su insistencia en el diseño historicista de viviendas unifamiliares le hizo acercarse, voluntaria e intensamente, a una cierta continuidad con las tradiciones de la casa norteamericana. A la postre, realizó arquitecturas a mitad de camino entre la simple escenografía y la tradición, sin conseguir «atrapar» verdaderamente a esta última.

La admiración hacia la cultura propia de la metrópoli neoyorquina le hizo trabajar también en propuestas de edificios en altura que pretendían continuar la visión más genuina de la ciudad; es decir, antes de que se impusiera en ella el Estilo Internacional.



Casa en King's Point (Nueva York, 1982). Proyecto, de R. Stern

Su postura llegó al límite cuando aceptó trabajar para la empresa Disney, como fue en el caso de la realización de un hotel para la feria parisina que reproduce en sus imágenes un pueblo de los popularizados por las películas del lejano oeste.

La obra y la actitud de Stern señalaron así con bastante precisión cuáles eran algunas de las fronteras de la arquitectura promovida por las ideas procedentes de Venturi cuando trascendieron la intención de revisar la modernidad para restaurar una más completa y rica disciplina, y se dejaron llevar por un cultivo de la historia muy poco relacionado con sus principios y más interesado en utilizar a ésta como un simple recurso escenográfico. La visión del cine —el arte del siglo— había vencido de forma definitiva al instaurar la imagen visual como un valor absoluto. La arquitectura que conecta con las grandes masas populares sólo parece ser aquella que se ha llamado «temática», y la reproducción de la historia inventada por Hollywood para sus películas se presenta como la única posibilidad de continuar la tradición.

2. 2. 2. *Permisividad moderna y tradición en Charles W. Moore.*—Aunque de mayor edad que Venturi y que Stern, el arquitecto **Charles W. Moore** (Michigan, 1925), afincado en California, fue un activo profesional que podemos relacionar también con las ideas venturianas y con las ambiciones de realizar una práctica moderna norteamericana y enlazar con sus tradiciones.

Profesor universitario en la Universidad de Berkeley y en la de Yale, realizó una arquitectura moderna que tomó algunos perfiles revisionistas en los años sesenta, próximos en algún caso a los de las «pre-existencias ambientales». Practicó ya desde entonces una arquitectura que combinaba frecuentemente una temprana permisividad formal de perfiles muy personales con la incorporación de instrumentos y recursos de la tradición propia.

Trabajó en viviendas unifamiliares y en grupos residenciales y, mediante el uso de la construcción en madera y sin demasiadas obsesiones por las imágenes históricas como tales, logró un desarrollo propio de una tradición californiana que podríamos definir como vernácula y de un interés cierto.

Por su desenfadada y fértil permisividad fue conocido y celebrado durante los años setenta al representar una imagen de superación de las convenciones modernas. Debido probablemente a la directa influencia de Venturi, al ambiente creado por la nueva cultura internacional de aquellos años y a la admiración despertada por su obra, ésta se convirtió en demasiado ecléctica y de una compleja artificiosidad, sucumbiendo incluso a algunas tentaciones posmodernas.

Su producción presenta así un perfil ambiguo y complejo, pues al cariz incierto que toma ésta en el éxito y el fracaso que conjuntamente representa lo ya dicho ha de unirse también el hecho de la apertura de algunas nuevas vías de desarrollo formal que se verán encarnadas en otros arquitectos, como el también afincado en California Frank Gehry.